

Conímbriga, Casa dos Repuxos. Labirinto quadrado de quatro sectores, em trança, com corredor pela esquerda e com cabeça de Minotauro no centro - Le Décor, II, est. 323b

In *Mosaicos de Conímbriga*, X Colóquio Internacional, Museu Monográfico de Conímbriga, 2005, p.13.

RESUMO

ABSTRACT

An image expresses, always, the vision of Man and the World in each historical context; recurrently used through time, the image of the maze, in Roman context – coherent with its cultural reference, the Greco-Roman mythology –, settles an apothropaic message.

«Uma imagem expressa, sempre, a visão do Homem e do Mundo em cada contexto histórico; recorrentemente utilizada ao longo dos tempos, a imagem do labirinto, no contexto romano – na coerência do seu referente cultural, a mitologia greco-romana – tem em vista uma mensagem apotropaica.»

O LABIRINTO NO MOSAICO PAVIMENTAL ROMANO

Francine Alves*

No *atrium*/peristilado da chamada Casa dos Repuxos (Conímbriga), um dos painéis do tesselado¹ *pauimentum* apresenta padronizada² imagem do labirinto: em técnica branca e negra, o campo de representação está dividido em quatro sectores preenchidos por meandros.

Esta fórmula iconográfica, tão querida da musivária da Antiguidade, configura a planta³ do labirinto – espaço estruturado por eixos ortogonais que geram a contínua subdivisão do espaço, com uma uniformidade que impede a orientação – e caracteriza-se pela pálida apetência decorativa, bem manifesta, no caso concreto, por comparação aos restantes painéis em *opus tessellatum*.

Olhando o pavimental programa decorativo, torna-se claro que a adaptabilidade e facilidade de execução do modelo musivário não motivaram a escolha; por isso, a colocação de tal modelo, em contexto arquitectónico tão privilegiado, como o *atrium*⁴, revela uma intenção que se prende, necessariamente, com o conteúdo intrínseco da imagem representada.

* Doutoranda em História da Arte da Antiguidade.

1 Na feitura do *pauimentum* (face visível da estrutura base do edifício) Vitruvius recomendava duas técnicas alternativas: «*supra nucleum exacta pauimenta struantur siue sectilia seu tesseriis*» (De architectura, VII, I, 3); neste pavimento da Casa dos Repuxos optou-se pelas tesseras pequenas (*opus tessellatum*).

2 Cfr. A. PHILLIPS sobre «*the standard scheme with four sections*»; sem acompanharmos o entendimento de que a representação pavimental do tema do labirinto é determinada por intenção decorativa, relevamos, aqui, a sua observação de que «*all the mazes occurring in antiquity are meander mazes*» - A. PHILLIPS, 1992, *The Topology of Roman Mosaic Mazes*, in LEONARDO (Oxford) 25, pp.323 e 322.

3 Trata-se, pois, de uma imagem realista, um esquema realista: é um documento gráfico que projecta um limite horizontal do espaço, o chão. Plasma-se, aqui, a função comunicativa da arquitectura, por meio de um significante, a forma arquitectónica, cujo tratamento, pelo seu realismo, levaria Plínio-o-Velho a dizer que o que se vê nos pavimentos em mosaico deve ser entendido como um espaço muito maior do que o representado. (*Naturalis Historia*, XXXVI, 85).

4 Esta denominação (diferentemente dos remotos tempos em que designava toda a casa, composta por um único compartimento sem janelas e com uma abertura no topo, para entrada de luz e saída de fumos) visa o espaço aberto em volta do qual se organizam os vários compartimentos da habitação.

Tratando-se de uma imagem representativa de uma tipologia arquitetónica com existência real, um *humani impendii opus*⁵, no dizer de Plínio-o-Velho, ela remete para um dos quatro⁶ remotos labirintos elencados pelo naturalista romano, que encontrou a morte quando observava, de perto, os fenómenos vulcânicos que sepultariam Herculano e Pompeios...

Dos labirintos mencionados por Plínio é o cretense que é sugerido, na fig. da pág. 40, pela temática e centralidade da figuração que, interrompendo a bicromia e o geometrismo, apresenta uma colorida⁷ cabeça animal, o Mino-tauro.

De facto, o desorientador espaço agenciado em redor da figuração evoca o labirinto/palácio⁸ de Cnossos, onde inúmeras salas e múltiplos corredores, alguns sem saída, também se distribuíam em volta de extenso pátio, local do ritual sagrado do 'salto do touro'⁹.

5 «*Dicamus et labyrinthos, uel portentosissimum humani impendii opus, sed non, ut existimari potest, falsum*» (NH 36, 84).

6 O labirinto de Heracleópolis (Egipto), o labirinto de Creta (construído por Dédalo com base no pioneiro modelo egípcio), o labirinto de Lemnos e o etrusco labirinto do rei Porsina (*ibidem*).

7 Após a fase do branco e negro que percorreu os *pauimenta* desde finais da República até finais do Principado, a policromia – essa «*elaborata arte picturae ratione*», no dizer de Plínio-o-Velho, (NH 36, 184) – volta à musivária ocidental, retomando-se, assim, uma tradição helenística.

O colorido ressurgimento ocorre, por via africana, em época severiana (192-235), dizendo J. M. BLÁZQUEZ: «*La técnica del mosaico en color es de origen sirio y llegó a Hispania, quizás a través del norte de África, a finales del siglo II... La introducción de la policromia en el mosaico igualmente se data en años de crisis económica, como fueron los años de Marco Aurelio y de Commodo...*» (1993, *Mosaicos romanos de España*, pp. 16-17).

O regresso da cor, neste preciso período de crise, aponta para uma estreita relação com a expansão dos cultos orientais, motivada por «*l'incertitude devant l'avenir*», e, se «*Parler des cultes orientaux dans l'Empire romain, c'est avant tout étudier leur développement dans la partie occidentale de l'Empire et leur influence sur la société ...*», importa ter em conta que «*... ces cultes ont apporté quelque chose de nouveau: des liturgies associées à des émotions fortes par l'utilisation de la musique et de la couleur...*» J. P. MARTIN, 2001, *Histoire Romaine*, pp. 303 e 305.

8 A palaciana finalidade do labirinto corresponde, segundo F. G. ALONSO, ao «*sistema palacial que se desarrolló en Mesopotamia y en el Próximo Oriente a partir del III milenio a.C. Alcanzó su máxima difusión a partir del 1400 a.C., y perduró hasta el desarrollo de las ciudades-estado fenicias entre los siglos X y VI*» e, continua: «*En las cultura minóica y micénica el palacio era el centro de la vida política, administrativa, económica y religiosa del Estado*» referindo que «*La sucesión de pasadizos y salas profusamente decoradas ejercía un efecto psicológico que la situaba en posición de inferioridad respecto al monarca o los habitantes del palacio, un recurso de la arquitectura monumental empleada como símbolo de prestigio del poder*» – F. G. ALONSO, *El laberinto del Minotauro – El palacio de Cnossos*, in *Historia-National Geographic* (Barcelona) 25 (2006), pp. 58-69.

9 Vestígios de frescos do palácio dão testemunho desta cerimónia, sem derramamento de sangue, que consistia em um homem, ou mulher, agarrar o touro pela frente e saltar para o seu dorso.

Registo histórico do ritual ficou na mitologia do povo grego, pela criação¹⁰ da lenda¹¹ do Labirinto, lenda do Minotauro, formulação mítica da grega sujeição à dominação cretense, no período de governação dos soberanos da dinastia dos Minos (séc.I 6 a.C.).

Na lenda, que reflecte os receios e anseios dos Gregos, merece relevo a sagaz associação entre duas figuras emblemáticas da civilização minóica, o touro sagrado e o soberano; a associação ganha toda a finura ao ter-se em conta que as variantes na configuração do emblema dos Minos têm como objecto de representação, não só o crescente lunar, ou o machado duplo (*labrys*¹²), mas também, os chifres de touro.

Conta a lenda que Teseu, filho do rei de Atenas – no cumprimento da obrigação imposta à cidade de enviar jovens, com regularidade, ao soberano minóico, para o aprendizado dos costumes cretenses – foi a Cnossos para se iniciar na prova do ‘salto do touro’; a difícil prova foi superada pelo herói que, não só venceu e matou o Minotauro, o monstro humano com cabeça de touro, como conseguiu sair do labirinto, com a ajuda de um fio orientador que lhe fora dado por Ariadne, filha de Minos...

Este conteúdo lendário identifica-se com o conteúdo das representações antigas do labirinto, mas só por si, não dá resposta cabal à questão, atrás enunciada, sobre a intenção que presidiu à colocação da imagem ilustrada na fig. da pág. 40, do *atrium* da Casa dos Repuxos, ou seja, no coração da casa, no peristilar corredor a que se acede, ultrapassado o *ostium*¹³ e atravessado o *uestibulum*¹⁴.

A resposta encontra-se, coerentemente, na mitologia – referente cultural da Antiguidade – na personagem heróica da lenda do Labirinto; dos feitos e proezas de Teseu, merece relevo, aqui, a protecção que dava aos viajantes (livrando-os de monstros como Procustes), ou a hospitalidade que concedeu a Édipo, banido de Tebas, no fim da vida...

10 «Puede hablarse de una verdadera poética mitológica griega – en el sentido griego de poesis como creación – que impregna aquí y allá toda su poesía épica y lírica, el drama o su mismo pensamiento filosófico, y es el fundamento de la mayoría de sus creaciones plásticas como la arquitectura, la escultura o la cerámica», Ricardo OLMOS, 1997, *Mitos y ritos en Grecia*, p.5.

11 «O mythos é astúcia presente e evocação de acontecimentos passados», F. JESI, 1988, *O Mito*, p.21.

12 Alguns autores encontram aqui a origem do termo 'labirinto'.

13 Entrada da casa, junto à rua.

14 Compartmento situado entre o *ostium* e o *atrium* e que servia – em alternativa do *atrium* – para o *dominus* receber a *salutatio* dos clientes e conceder-lhes a *sportula*.

É este referente de boa hospitalidade, inerente ao lendário vencedor do Minotauro, que confere singular significado às representações do labirinto; na conotação heróica – que afasta alternativa leitura do labirinto como um espaço de reclusão, espaço de morte – filia-se a exclusiva e positiva significação de espaço de protecção, espaço de vida (enfaticamente expresso em representações de maior amplitude narrativa, por meio do tema da muralha, como se verá em duas ilustrações abaixo).

Na identificação de tal significação com o conteúdo intrínseco da imagem do labirinto assenta a intenção que preside às suas representações; tal intenção – na coerência da mentalidade supersticiosa¹⁵ da Antiguidade – visa um fim profiláctico, apotropaico¹⁶, por meio da publicitação de importante e tranquilizadora mensagem que diz estar-se em espaço protegido, ao abrigo do mau olhado, espaço de hospitalidade; é, em suma, uma mensagem de boas vindas.

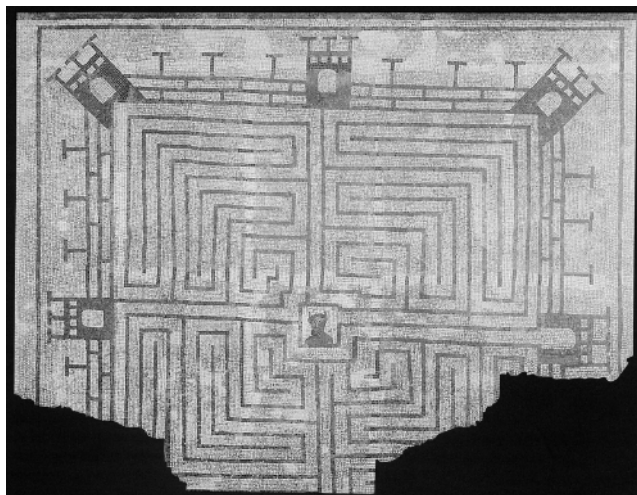
Mensagem de boas vindas que se plasma na fig. da pág. 40, e, por isso, justifica a especial colocação com a inerente derrogação da intenção decorativa. É esta mensagem que vai determinar o acentuado acolhimento do lendário tema pela musivária de contexto romano; por isso, em Conímbriga como em outros lugares do *Imperium*, representações do tema do labirinto – em linguagem mais ou menos simplificada, vertida por imagens arquitectónicas – animariam os *pauimenta*, independentemente do uso do respectivo contexto espacial, como, p.ex., em termas.

Igual mensagem apotropaica e profiláctica está vertida nesta representação do tema do labirinto, em mosaico de Conímbriga, de contexto arquitectónico desconhecido.

15 Relevada, p.ex., por M. RENARD, a propósito da representação do *asarôton*, celebrizada por Sosus, em Pérgamo. O tema consiste na representação de restos de alimentos (v.g., legumes, frutos, espinhas) no pavimento, e assenta na crença antiga que tinha por mau augúrio varrer o chão quando alguém terminava a refeição... Os antigos acreditavam na permanente presença da alma dos mortos na habitação, especialmente em redor da mesa para se alimentarem dos restos que caíam, por isso, procuravam não frustrar tão corpórea necessidade mantendo as almas alimentadas para, desse modo, atrair benfeitorias para os vivos e evitar temidas vinganças...

Nesta crença assenta a poética da representação do tema do *asarôtos oikos* (sala não varrida) em pavimentos helenísticos ou romanos, e leva RENARD a concluir que, nos mosaicos: « *certaines détails ne sont pas dus au hasard ou à la fantaisie d'un artiste... le thème de l'asarôton...(est) riche en valeurs symboliques* ». (1956, 'Pline l'Ancien et le motif de l'asarôtos oikos', in *Extrait de Hommages à Max Niedermann*, pp. 307-314).

16 Termo de raiz grega, *apotropein*, significa fazer girar; obrigar a dar a volta. R. OLMOS, *op.cit.*, p.21.



Conímbriga, Museu. Labirinto em Conímbriga - séc.II d.C. In A. M. Alarcão, Museu Monográfico de Conímbriga. Lisboa, IPM, 1994, p.58, estampa X.

Em técnica branca e negra, a composição acompanha o mesmo esquema padrão: o campo está dividido em quatro sectores com meandros e apresenta, no centro, a figuração de um busto de personagem híbrida, o Minotauro.

A cabeça humana do Minotauro apresenta-se como um desvio da representação clássica, o que não altera a intenção da representação, o conteúdo da mensagem, dada a voluntária hibridez da personagem, expressamente mitológica¹⁷, coerente com a romanidade do seu contexto histórico, que a datação atribuída corrobora.

Diferentemente da fig. anterior, esta composição de superfície rectangular é contornada, também em técnica bícroma, por uma cercadura geométrica que apresenta uma linha de torres e aparelho isódomo com merlões em T, configurando, deste modo, o tema da muralha.

Desta variante da representação do tema do labirinto, frequente no *Imperium*, decorrem modelos simplificados, como o que se apresenta, também

17 A propósito de modelos iconográficos como este, R. OLMOS, *op.cit.*, p.21, observa: «Tanto el mito como la iconografía del arcaísmo se muestran obsesionados por la antítesis de fuerzas que emergen de la naturaleza: se concibe el mundo poblado de démenes, de monstruos, de seres fabulosos, muchas veces terroríficos y amenazantes. Pero también el mundo es una unidad de opuestos y estos seres fabulosos, como las esfinges, las sirenas, los centauros, las quimeras, mezclan y sintetizan en su compleja naturaleza diversos elementos del mundo animal y hasta humano. Pues el hombre es una parte más de ese universo de fuerzas contrapuestas».

em Conímbriga¹⁸, na denominada Casa de *Cantaber*, onde a intenção apotropaica é expressa por linguagem mais concisa: a imagem arquitectónica reserva-se à moldura da composição de superfície preenchida com temática geométrica.



Conímbriga, Casa de *Cantaber*.

A simplificação do tema do labirinto na Casa de *Cantaber*.

Compartimento de função indeterminada.

In *Mosaicos de Conímbriga*, X Colóquio Internacional.

Museu Monográfico de Conímbriga, 2005, p.64.

Neste mosaico, a moldura arquitectónica, uma cortina de torres com muralha, expressa, igualmente mas por narrativa mais simplificada, a mensagem de espaço protegido inerente às representações do tema do labirinto.

Tal significação decorre da estreita relação entre muralha e *pomoerium* (*post murum*), limite circundante do espaço urbano, espaço dos vivos; no exterior do *pomoerium* não só era vedada a tomada de auspícios da cidade como era o espaço reservado aos mortos.

Esta representação e a coetânea ilustrada na fig. anterior, convergem no tratamento tendencialmente realista das suas torres, tratamento esse claramente desenvolvido na imagem da fig. seguinte.

Trata-se de um mosaico tem por contexto de origem um compartimento do complexo residencial da *Villa*¹⁹ de Torre de Palma (Monforte), e inse-

18 A concentração, em Conímbriga, de mosaicos com a representação do labirinto é apontada por J. M. BAIRRAO OLEIRO, O tema do labirinto nos mosaicos portugueses, in VI Colóquio Internacional sobre Mosaico Antigo (Palencia-Merida) (1990), p.273.

19 Não obstante o contexto rústico convém ter em conta que as «*Villae romanas...revelam sempre a preocupação, por parte dos seus proprietários, e logo a partir do séc. II, de transplantar para o campo a magnificência da vida citadina, sobretudo nos aspectos arquitectónicos*», J. MACIEL, 1999, A Antiguidade Tardia no «Agen» Olisiponense – O mausoléu de Odrinhas, p.47.



*Villa romana de Torre de Palma (Monforte). A representação inovadora do labirinto (Torre de Palma) – séc. IV d.C.
In: J. Lancha, *O Mosaico das Musas, Torre de Palma*.
Lisboa, MNA, 2002, p.38, estampa XI.*

re-se como um painel da composição de superfície desenvolvida por esquema compartimentado e orientadamente figurado.

Variante tardia da imagem do labirinto, mostra a evolução na representação de um alçado de edifício fortificado com merlões e seteiras e apresenta, em primeiro plano, a imagem de Teseu junto a um Minotauro que, em desvio da versão clássica, tem cabeça humana e corpo animal.

A moldura da composição não segue fórmula de motivos de arquitetura militar, mas não rejeita a inspiração no *ornatus* arquitetural (dentículos) e, coerentemente, verte um discurso espacial que se traduz na delimitação do espaço de representação²⁰.

O conteúdo intrínseco da imagem do labirinto, ou seja, a sua significação, mantém-se, apesar da alteração do esquema visual: o intencional enquadramento do Minotauro na arquitectónica tipologia defensiva (o labirinto) evidencia um carácter apotropaico que sustenta, necessariamente, a tradicional mensagem profiláctica.

Contudo, os mencionados desvios da representação clássica, mormente a opção pela verticalidade na representação espacial, em detrimento da tradicional horizontalidade, apontam para um contexto histórico de transição, confirmado na ilustração seguinte.

20 A funcionalidade deste tipo de cercadura é apontada por A. BALIL: «La orla de dentellones...es frecuente en los mosaicos figurados, singularmente en todos aquellos cuya composición implica subdivisiones, durante el siglo III d.C., probablemente su utilización debió aparecer a fines del siglo II d.C., quizás en África, y es posible alcancen los primeros años del siglo IV d.C.» – Alberto BALIL e Tomas MAÑANES, 'Estudios sobre mosaicos romanos' VII, in *Studia Archeologica* (Valladolid) 59 (1980), p.8.



Villa romana de Torre de Palma (Monforte).
Mosaico dos Cavalos de Torre de Palma.
O labirinto na inspiração ornamental.
© Museu Nacional de Arqueologia, fotografia
de José Pessoa, DDF-IMP, 1993.

O mosaico da fig. desta página, contemporâneo do anterior e pertencente a outro compartimento do mesmo complexo residencial da *Villa* de Torre de Palma, apresenta substancial divergência de tratamento: uma trança polícroma, de dois cordões em meandro fraccionado de suásticas de volta simples, enquadra²¹ rectângulos figurados.

Claramente inspirado no labirinto, o esquema compositivo²² deste mosaico consubstancia uma metamorfose do conteúdo intencionalmente funcional em conteúdo ornamental, rejeitando a forma arquitectónica, a conotação espacial. Nesta rejeição da forma, do signifiante (a planta/alçado) dilui-se a respectiva conotação cultural (significado) e, omisso o referente (Teseu), perde-se a própria significação: mensagem apotropaica.

Espelha-se, aqui, um Homem novo em busca de uma nova estética: afasta-se da *mimesis*, desse modo de representar *quod est* ou *quod potest*

21 Esta função de delimitação de espaços de representação é apontada por F. ACUÑA CASTRO-VIEJO a propósito de um mosaico de Tralhariz: «El tema base de todo el esquema compositivo es el doble trenzado o sogueado simple ... siendo su función primordial la de servir o bien de elemento de separación entre las distintas partes de la composición o bien como borde u orla de todo el conjunto» – F. ACUÑA CASTROVIEJO, *Mosaicos Romanos de Hispania Citerior III Conventus Bracarenensis*, in *Studia Archeologica* (Santiago de Compostela) 35 (1974), p.44.

22 Note-se que é da divergência no tratamento de dois mosaicos coevos e contíguos que decorrem as opostas significações, sendo o «tema del trenzado, de gran amplitud geográfica y cronológica» F. ACUÑA CASTROVIEJO, *op. cit.*, p.31.

esse²³ e vai a caminho do Sublime (altitude²⁴), estética de «*paixão com elevação*», «*exaltação generosa*» que primazia a temática do divino, «*tal como ele é e sem mistura*», como afirma Longino²⁵.

O desejo de um caminho diferente já é manifesto na contemporânea e contígua fig. anterior: tal desejo imprime-se na quebra com a fórmula tradicional (planta), atitude nada coerente com o formalismo da mentalidade romana, bastante rígido na manutenção das fórmulas de representação²⁶. A opção por um esquema visual novo (alçado) para significação antiga (mensagem apotropaica) expressa o desejo de um caminho diferente, mas feito sem rupturas e, com um sentido novo, plasmado na representação vertical da espacialidade labiríntica: caminho de elevação, caminho do Sublime.

É, assim, sugerido um contexto histórico novo²⁷ que a datação atribuída por J.LANCHA²⁸ (295-330) clarifica ser o tempo de clivagem iniciado com Diocleciano (284-305), período de reorganização do *Imperium*, da tetrarquia, das reformas e das perseguições religiosas que terminariam na época constantiniana (312-337).

Nesse dinâmico contexto, uma nova estética emerge²⁹, sem rupturas, como o demonstra a tranquila convivência dos dois mosaicos de Torre de Palma: no primeiro, a composição revela a procura de um esquema visual novo, reformulando a forma mas mantendo-lhe a significação pela voluntária manutenção dos referentes mitológicos (Teseu e Minotauro); diferentemente, no segundo, apresenta outra linguagem com os mesmos vocábulos (meandros), em que

23 Vitruvius, *De architectura*, VII, 5, 1.

24 Expressivo termo de J. PIGEAUD na introdução à sua tradução da obra denominada 'Do Sublime', cuja autoria (*uexata quaestio*) é atribuída a Longino – J. PIGEAUD, 1993, *Longin, Du sublime*, Paris, p.8.

25 *Idem*, pp. 62-66.

26 «On souligne toujours avec raison le formalisme pointilleux des pratiques religieuses et l'extraordinaire rigidité du respect des rites prescrits car on pensait que la divinité exigeait certaines formules», M. CÉBEILLAC-GERVASONI, 2001, *Histoire Romaine*, p.90.

27 Antiguidade Tardia.

28 J. LANCHAS e P. ANDRÉ, 2000, *A Villa de Torre de Palma*, Lisboa, p. 143.

29 «A Arte revela-se, assim, de acordo com o contexto histórico em que surge. Ao afirmar-se mais o espírito que a matéria, ao sublinhar-se mais a alma que o corpo, ao falar-se mais de Deus que do Homem, os fenómenos artísticos revelarão paralelamente uma preocupação maior com o conteúdo do que com a forma, expressarão mais as sensibilidades do que os cânones, tenderão mais para o Absoluto do que para o concreto e o mensurável», M. JUSTINO MACIEL, 1996, *Antiguidade Tardia e Paleocristianismo em Portugal*, p.17.

estes se secundarizam e tornam-se mero suporte do que querem evidenciar (o retrato).

A rejeição ou subalternização da forma é a poética do Sublime, veja-se a teoria do Belo em Plotino, ao entender que a Beleza está na ideia, na alma, não tem forma³⁰, teoria que paulatina mas determinadamente, irá impregnar a musivária tardia: os significantes (forma) perdem o significado (conteúdo) ou, ganham novos significados.

A consciente desvinculação entre conteúdos e as formas convencionais ocorreria em época constantiniana³¹, tempo de liberalização da religião cristã, merecendo realce a tentativa de Constantino – apontada por A. GRABAR – de «criar uma iconografia religiosa original através do signo simbólico e não da imagem figurativa» corporizada no monograma XP, função de símbolo de Cristo, reproduzido no *labarum*³².

Neste contexto tardio, tempo de crise, tempo de medo, o Homem procura a salvação: guiado pela religião cristã, o olhar procura o Sublime, olhar erguido como em retrato de Constantino...

A arte paleocristã – onde o brilho das cores convida à paixão generosa, à exaltação com elevação – adquire a vocacional dimensão didáctica, bem patenteada nas representações do labirinto.

Acompanhando a tendência de «*maior inércia da forma e maior dinamismo de conteúdo*³³» a musivária tardia acolhe a forma tradicional³⁴ e, por cristã *interpretatio*, dá-lhe nova significação: a (antiga) imagem do labirinto (expurgada dos referentes mitológicos) é a descrição de um caminho difícil, de meandros, caminho de trevas e de luz, mas caminho único da Salvação.

30 PLOTIN, *Ennéades*, texte établi et traduit par Émile BRÉHIER, 1997, Paris, Les Belles Lettres, tome I, p.97.

31 Afirma J. MACIEL: «A transparência da Arte Cristã torna-se formalmente e de modo progressivo clara e objectiva nos seus signos, à medida que a *pax* constantiniana vai permitindo a sua mais livre expressão. Consequentemente, vão-se formando tipologias artísticas em que a ideologia e a respectiva liturgia se definem como plenamente funcionais e condicionantes de novos comportamentos.», in *Antiguidade Tardia...*, op. cit., p. 17.

32 A. GRABAR, 1979, *Les voies de la création en Iconographie Chrétienne*, Paris, Flammarion, p. 40.

33 M. JUSTINO MACIEL, *Antiguidade Tardia...*, op. cit., p. 120.

34 *Idem*, op. cit., p.108: «Tendo a Arte Paleocristã surgido no primeiro contexto (romano) e sendo formalmente uma manifestação de Arte romana».

Bibliografia:

- ACUÑA CASTROVIEJO, Fernando, (1974), *Mosaicos Romanos de Hispania Citerior III Conventus Bracarensis*, 35, Santiago de Compostela.
- ALONSO, Francesc Gracia, (2006), El laberinto del Minotauro – El palacio de Cnossos. *Historia- National Geographic*, nº 25.
- ANDRÉ, J., BLOCH, R e ROUVERET, A, (1981), «*Pline l’Ancien, Histoire Naturelle, Livre XXXVI*», «Les Belles Lettres», Paris.
- BALIL, Alberto e Tomas MAÑANES, (1980), *Estudios sobre mosaicos romanos – VII*, Studia Archeologica, 59, Valladolid.
- BLÁZQUEZ, Jose Maria, (1993), *Mosaicos romanos de España*, Cátedra, Madrid.
- BRÉHIER, Émile, (1997), «*Plotin, Ennéades*», tome I, «Les Belles-Lettres», Paris.
- CÉBEILLAC-GERVASONI, Mireille, MARTIN, Jean-Pierre et Alain CHAUVOT (2001), *Histoire Romaine*, ed.Armand Collin, Paris
- CHAUVOT, Alain, MARTIN, Jean-Pierre, et Mireille CÉBEILLAC-GERVASONI, (2001), *Histoire Romaine*, ed.Armand Collin, Paris.
- GRABAR, André, (1979), *Les Voies de la Création en Iconographie Chrétienne*, Flammarion, Paris.
- JESI, Furio, (1988), *O mito*, Presença, 2ª ed., Lisboa
- LANCHA, Janine e Pierre André, (2000), *A villa de Torre de Palma, (Corpus dos Mosaicos Romanos de Portugal – Conventus Pacensis, II)*, Lisboa.
- MACIEL, M. Justino, (1996), *Antiguidade Tardia e Paleocristianismo em Portugal*, Lisboa.
- MACIEL, M. Justino, (1999), *A Antiguidade Tardia no «Agen» Olisiponense – O mausoléu de Odrinhas*, Centro de Estudos de Ciências Humanas, Porto.
- MARTIN, Jean-Pierre, Alain CHAUVOT et Mireille CÉBEILLAC-GERVASONI, (2001), *Histoire Romaine*, ed.Armand Collin, Paris.
- OLEIRO, J. M. Bairrão, (1992), *Conimbriga – Casa dos Repuxos, Corpus dos Mosaicos Romanos de Portugal – Conventus Scallabitanus I*), Conimbriga.
- OLEIRO, J. M. Bairrão, (1990), O tema do labirinto nos mosaicos portugueses, in *VI Colóquio Internacional sobre Mosaico Antigo*, Palencia-Merida.
- OLMOS, Ricardo, (1997), *Mitos y ritos en Grecia*. Cuadernos-Historia I 6, 94, Madrid
- PHILLIPS, Anthony, (1992), The topology of roman mosaic mazes. *Leonardo*, vol.25, nr. 3 and 4, Pergamon Press, Oxford
- PIGEAUD, Jackie, (1993), «*Longin – Du sublime*», éd.Rivages Poche, Paris.
- RENARD, Marcel, (1956), Pline l’Ancien et le motif de *l’asarôtos oikos*. *Extrait de Hommages à Max Niedermann*, Collection Latomus, vol.XXIII, Bruxelles.